



## **Anne Schmedding**

### TU Braunschweig

*Anne Schmedding ist als freie Kunst- und Architekturhistorikerin in Berlin tätig, unter anderem bei Urbanizers, Büro für städtische Konzepte. Von 2005 bis 2009 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der TU Braunschweig im Fachbereich Geschichte und Theorie der Architektur und Stadt. Sie ist Mitherausgeberin des Kataloges „Gesetz und Freiheit“ zu Leben und Werk des Architekten Friedrich Wilhelm Kraemers (Berlin 2007). Sie war von 1996–1999 Redakteurin der Zeitschrift*

*Daidalos und ist Mitherausgeberin des Buches „Architektur in Berlin“ (Berlin 1999). Sie war wissenschaftliche Kuratorin und Mitarbeiterin der Ausstellung „Stadt der Architektur. Architektur der Stadt“, die im Jahr 2000 im Neuen Museum in Berlin zu sehen war. Momentaner Forschungsschwerpunkt ist Architektur und Kunst der westdeutschen Nachkriegszeit. Vor kurzem schloß sie ihre Dissertation über Dieter Oesterlen ab.*

# DIE MODERNE ALS TRADITION

## *Architektur in der Nachkriegszeit der BRD am Beispiel Dieter Oesterlens (1911–1994)*

Im Folgenden wird am Beispiel der Architektur von Dieter Oesterlen untersucht, inwieweit das Formenrepertoire der klassischen Moderne in der Nachkriegszeit der BRD aufgegriffen wurde. Es lassen sich die expressionistische wie die funktional-sachliche Linie gleichermaßen nachweisen. Dabei geht es nicht mehr, wie noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, um die Architektur zu einer neuen Weltordnung, zu einer zukünftigen, besseren Gesellschaft und um die Form jenseits der historischen Abfolge von Stilen, sondern die Moderne wird nach 1945, so die These, zum Stil. Sie wird zur Traditionslinie, in die sich die Architekten der Nachkriegszeit einbetten, um der neuen bundesrepublikanischen Gesellschaft ein Gesicht zu geben. Dabei geht es nicht nur um die Moderne als dem Stil, der die BRD symbolisch in die Gemeinschaft der westlichen Demokratien einbettet, sondern auch um die Wiederaufnahme eines spezifisch deutschen Formenrepertoires, um die Konstruktion einer nationalen oder auch regionalen Identität, wie ich anhand des niedersächsischen Landtages nachweisen möchte.

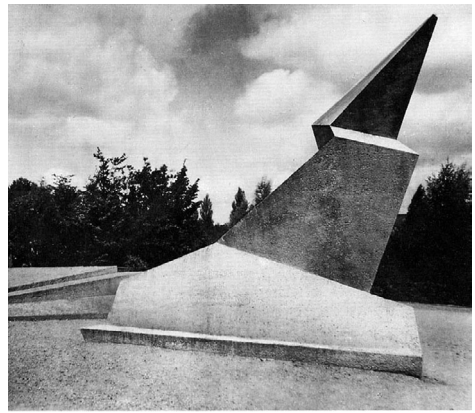
Mit dem modernen Anbau des Hannoveraner Schlosses folgte Oesterlen 1962 der Interpretation des Klassizismus als einem Vorläufer der Moderne, indem er dessen konstruktiven und seriellen Charakter betonte. Im Kirchenbau folgte er wiederum eher dem expressionistischen Formenkanon, wie auch an dem Solda-



tenfriedhof auf dem Futa-Pass (1962–1967) eindrücklich festzustellen ist (Abb. 1). Die Anlage wurde von 1962 bis 1967 auf einer bis auf 25 Meter sanft ansteigenden Anhöhe auf dem Futa-Pass in Norditalien errichtet. Auftraggeber war der Volksbund Deutscher Kriegsgräberfürsorge, der hier über 30.000 Soldatengräber von Friedhöfen der Umgebung zusammenfassen wollte. Die große Anzahl der Gräberfelder wird zusammengehalten durch eine alles umfassende 2.000 Meter lange Stützmauer aus Naturbruchsteinquadern, die in abgewinkelten Geraden spiralförmig den sanft ansteigenden Hügel hinaufführt. Die letzten 500 Meter bis zum Gipfel wächst die Stützmauer in die Höhe, bis sie auf dem Gipfel einen Ehrenhof umschließt und zu einer 16 Meter steil in den Himmel ragenden, jäh abgeschnittenen Spitze ansteigt. Die Landschaftsgestaltung übernahm Walter Rossow. Er glich die Bepflanzung stark an die Umgebung an und unterstützte so den Eindruck, daß sich die großskulpturale Form gleichsam organisch aus der Landschaft heraus entwickelt (Abb. 2). Der Anpassung an Topografie und auch Materialität der Umgebung setzte Oesterlen die auffällige, nach oben wachsende und schräg abgeschnittene skulpturale Form gegenüber. Diese präsentiert sich je nach Ansichtswinkel erstaunlich unterschiedlich in ihrer Wirkung: mal expressiv-gezackt, wie eine kristalline Form in den Himmel strebend und jäh abgeschnitten, mal hebt sie sich stumpf und massiv kaum vom Hügel ab. Diese vielfältige Wirkung wird durch die Wegführung – wahlweise durch den spiralförmig angelegten Hauptweg oder die drei gerade auf den Hügel geführten Achsen – unterstrichen (Abb. 3).

Diese „reine Ausdrucksarchitektur“, wie Eberhard Schulz sie in einer zeitgenössischen Besprechung nannte, ist in der Typologie der Soldatengräber und -denkmäler ohne Vorläufer und Nachfolger.<sup>1</sup> Die anderen Anlagen des Volksbundes Deutscher Kriegsgräberfürsorge für die Gefallenen des Ersten und Zweiten Weltkrieges sind konventionell ausgestattet – in die Landschaft eingebettete Gräber ergänzt durch kleine Kapellen – und vermeiden monumentale Formen. Eher drängt sich der Vergleich mit dem Denkmal für die Märzgefallenen, den Opfern

1 Eberhard Schulz: *Der Totenberg am Futa-Paß*, in: FAZ, Nr. 129, 7.6.69



*Gegenüberliegende Seite:*

*Abb. 1-3.*

*Rechts: Abb. 4.*

es Kapp-Putsches auf dem Hauptfriedhof in Weimar von Walter Gropius aus dem Jahr 1920 auf (Abb. 4). Auch hier entwickelt sich aus einer Umrahmungsmauer der Gräber heraus ein ansteigender, vielgefalteter, geknickter Hochkörper, den Gropius selber als „Blitzstrahl“ bezeichnete.<sup>2</sup> „Der Blitz“ löste damals einen mehrmonatigen Streit aus, denn in seiner nonfigurativen, expressiven Formensprache brach er mit allen Normen und herkömmlichen Vorstellungen eines Denkmals. 1936 wurde er dementsprechend gesprengt und durch einen neoklassizistischen Brunnen ersetzt.

Einen solchen Schock löste Oesterlen mit dem Futa-Pass nicht mehr aus, denn auch wenn er mit der herkömmlichen Gestaltung der Volksbund-Anlagen bricht, bettet er sich doch formal in eine Tradition ein, indem er die kristalline Formgebung des Expressionismus aufnimmt. Wo bei Gropius allerdings noch ein „Blitzstrahl aus dem Grabesboden als Wahrzeichen des lebendigen Geistes!“<sup>3</sup> empor-schießt – so eine zeitgenössische Deutung –, sprach Oesterlen von einem „Symbol für das jähe Ende des Soldatenlebens“ und von der „ästhetischen Parallele zum Babylonischen Turm und dessen Scheitern“.<sup>4</sup> Während der Expressionismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine neue architektonische Form für eine zukünftige, bessere Gesellschaft zu entwickeln suchte, ging es bei Oesterlen und seinen Zeitgenossen nicht mehr um die Zukunft, sondern um die Gegenwart, um eine „zeitgemäße Form“, darum, den „Raumvorstellung unserer Zeit zum Ausdruck verhelfen“.<sup>5</sup> Und dies geschieht, indem auf vielen Ebenen auf den Formenkanon

2 Gropius war damals als Sieger eines Wettbewerbes für ein Denkmal der Opfer des Kapp-Putsches hervorgegangen, ein mehrmonatiger Denkmalstreit hatte die Realisierung zunächst verhindert, 1936 wurde der Hochkörper schließlich gesprengt und durch eine neoklassizistischen Brunnen ersetzt, heute ist er in leicht veränderter Form wieder aufgebaut, in: Klaus-Jürgen Winkler, Herman van Bergeijk, *Das Märzgefallenen-Denkmal in Weimar*, Weimar 2004, S. 30–64 (Zitat S. 30).

3 Ebd., S. 29.

4 Dieter Oesterlen, *Bauten und Texte 1946–1991*, Tübingen 1992, S. 86

5 Dieter Oesterlen, Vortrag in der Ev. Akademie Lübeck, „Moderner Kirchbau“, 22.11.64 (Bau-

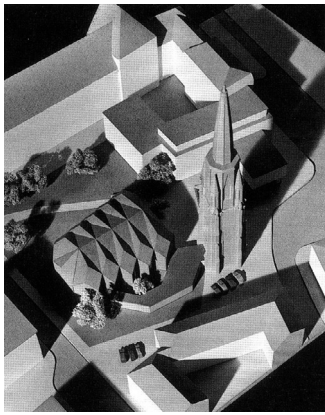


Abb. 5.

der klassischen Moderne Bezug genommen wird. Damit wird eine Architektur, die zu ihrer Entstehungszeit neue Wege suchte, um für eine zukünftige, bessere Gesellschaft zu bauen, zur Tradition. Eine Tradition, in die sich die Nachkriegsarchitektur einbettet, nicht zuletzt, um auf eine „gute“ deutsche Architektur jenseits des Nationalsozialismus identitätsstiftend Bezug nehmen zu können.

Dies lässt sich noch deutlicher an Oesterlens Kirchenbauten exemplifizieren. Mit insgesamt ca. 20 Neu- und Umbauten evangelischer Kirchen galt Oesterlen in seiner Zeit als der „Rudolf Schwarz des protestantischen Kirchbaus“.<sup>6</sup> Während Schwarz den rheinischen Raum dominierte, baute Oesterlen von Hannover ausgehend Gotteshäuser in Niedersachsen und dem Ruhrgebiet. Fast alle seine Kirchen der 1950er- und -60er-Jahre waren dabei Ergänzungen und Anbauten von Kirchenruinen aus dem Zweiten Weltkrieg. Die wohl bekannteste Kirche von Oesterlen, die Christuskirche in Bochum, ist diejenige, die den kristallinen Raum des Expressionismus am deutlichsten wieder aufleben lässt (Abb. 5). Oesterlen erbaute von 1957 bis 1959 ein neues Kirchenschiff, das durch einen Flachbau mit dem noch erhaltenen neogotischen Turm verbunden ist. Dieser war das einzige, was von der 1877 bis 1879 erbauten Kirche übrig geblieben war. In einem beschränkten Wettbewerb mit vier Teilnehmern für die evangelische Hauptkirche Bochums konnte sich Oesterlen 1956 mit seinem Entwurf durchsetzen, den er als eine „Neuinterpretation des Gotischen“ – also nicht des Neugotischen – bezeichnete.<sup>7</sup>

kunstarchiv Akademie der Künste Berlin – AdK, Nachlass Oesterlen / AdK, Oe 17, 1964).

<sup>6</sup> Rudolf Hillebrecht am 29.3.1961 in einem Brief an den niedersächsischen Landesbischof Lilje (AdK, Oe 04, 1961).

<sup>7</sup> „Genau das war es, was mir vorschwebte, das Kristallinische der Gotik als verbindendes Gestaltungsprinzip zwischen Turm und Schiff anzuwenden. Im Modell und im Grundriss und im Schnitt ist das Glasschliffähnliche in der Art der Faltung abzulesen ... abschließend kurz zusammengefasst kann gesagt werden, dass es sich hier bei der Kirche in Bochum um einen kompromißlosen, also zum Baudenkmal kontrastierenden Neubau unserer Zeit handelt, der vom Altbau des neugotischen Turmes ein Gestaltungsprinzip – nämlich das Kristallinische – übernimmt und

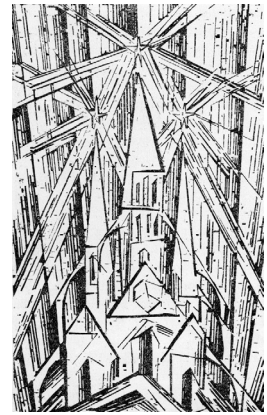


Abb. 6.

Oesterlen ging dabei davon aus, dass die Gotik nicht ein zeitlich gebundener Stil sei, sondern grundsätzlichen, zeitungebundenen Gestaltungsprinzipien folgt. In seiner Definition dessen, was den gotischen Stil „im Wesen“ ausmacht, folgt er einer langen Geschichte der Gotikrezeption, die ihre Ursprünge im 18. Jahrhundert findet, wie beispielsweise Goethes Interpretation des Straßburger Münsters von 1772 bzw. 1812. Dieser deutete die Gotik als den organischen, erdhaften und nicht zuletzt nordisch-deutschen Stil, der den „Schauer des Erhabenen fühlen läßt“, im Gegensatz zur lichten und vernunftbetonten Klassik des Mittelmeerraums.<sup>8</sup> Diese Linie der Gotikrezeption lässt sich in ihren unterschiedlichen Ausformungen – Gotik als deutscher oder als christlicher Stil, als organischer oder gefühlsgeleiteter Ausdruck – über die Romantiker bis zu den Expressionisten des frühen 20. Jahrhunderts ziehen.<sup>9</sup>

In der frühen, expressionistischen Phase des Bauhauses ging es in der Bezugnahme auf die Gotik vor allem um den architektonischen Schaffensprozess, um die mittelalterlichen Bauhütten, in denen alle Künste ineinandergreifend das Gesamtkunstwerk Kathedrale erschufen (Abb. 6). Im 19. Jahrhundert wiederum wurde die Gotik ebenso als national-deutscher wie als christlicher Baustil gedeutet. Das Eisenacher Regulativ der evangelischen Kirche verfügte dementsprechend 1851: „Die Würde des christlichen Kirchenbaues fordert Anschluß an einen der geschichtlich entwickelten christlichen Baustile und empfiehlt ... den

---

dadurch trotz des Kontrastes ein Zusammenklang zwischen Alt und Neu herbeiführt im – wie ich es definiere – „gebundenen Kontrast““ Dieter Oesterlen, *Baudenkmal und Neubau*, Vortrag BDA Bielefeld, Kunsthaus am 30.8.79 (AdK, Oe 19, 1979).

8 J. W. Goethe, zitiert nach Alfred Kamphausen: *Gotik ohne Gott. Ein Beitrag zur Deutung der Neugotik und des 19. Jahrhunderts*, Tübingen 1952, S. 20.

9 Zur Gotik-Rezeption im 18. und 19. Jahrhundert, siehe Klaus Niehr: *Gotikbilder und Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850*, Berlin 1999; Jens Bisky, *Poesie der Baukunst*, Weimar 2000.



Abb. 7.

sogenannten germanischen (gothischen) Stil“.<sup>10</sup> Dieser christliche Kontext findet sich auch bei der Neuinterpretation des „Gotischen“ durch den Kirchenbauer und -theoretiker Otto Bartning zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder. Bartning und seine Zeitgenossen lehnten allerdings die Neugotik des 19. Jahrhunderts im Kirchenbau als reines Stilimitat ab. Diese sei nur Hülle, nur Stil, nur Fassadenschmuck und erfasse nicht das „Wesen der Gotik“. Schon Hermann Muthesius gab 1901 diese Linie vor, indem er in „Stilarchitektur und Baukunst“ dem gesamten Historismus vorwarf, nicht das innere Wesen im Äußeren abzubilden, was oberstes Ziel aller Baukunst zu sein habe. Das „innere Wesen der Gotik“, um das es diesem Kontext geht, wird im Expressionismus aufgefasst als das Organische, zum Himmel Strebende und Raumauflösende. Das „Kristalline“ ist ein Kernbegriff in der expressionistischen Kunst, Literatur und Architektur, auf den ich hier nur kurz eingehen möchte.

Die Blüte des „Kristallinen“ in der expressionistischen Kunst und Architektur hat Regine Prange 1991 anhand des Werks von Bruno Taut und Paul Klee ausführlich erläutert.<sup>11</sup> Demnach steht der Kristall als abstraktes Symbol für die der Natur innewohnenden Gesetzmäßigkeiten. Die kristalline Form zeige das Wesen der Gegenstände, so Prange in Bezug auf Wilhelm Worringers „Abstraktion und Einfühlung“ von 1909, die Form reduziere sich derart auf ihre wesentlichen Bestandteile, auf die hinter der äußeren Erscheinung liegende Struktur, dass das

<sup>10</sup> Das sogenannte Eisenacher Regulativ von 1851 hatte für Kirchenbauten folgendes festgelegt: „Die Würde des christlichen Kirchenbaues fordert Anschluß an einen der geschichtlich entwickelten christlichen Baustile und empfiehlt in der Grundform des länglichen Vierecks neben der altchristlichen Basilika und der sogenannten romanischen (vorgothischen) Bauart vorzugsweise den sogenannten germanischen (gothischen) Stil“ (Horst Schwebel: Eine Scheu vor großen Gesten. Protestantischer Kirchenbau aus theologisch-liturgischer Sicht, in: Wolfgang Jean Stock: Architekturführer. Christliche Sakralbauten in Europa seit 1950, München/Berlin/London/New York 2004, S. 212).

<sup>11</sup> Regine Prange, *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee*, Hildesheim 1991.





Abb. 8.

eigentliche Wesen damit sichtbar würde. Der Kristall bildet im frühen Bauhaus ein zentrales Motiv: auf dem Frontispiz des ersten Bauhaus-Manifestes, namentlich der Kathedrale von Lyonel Feininger, wie auch in dessen Text von Gropius – Ziel sei das „kristallene Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens“ –, ebenso wie in Walter Determanns Entwurf für eine Bauhaus-Siedlung. Otto Bartning ist derjenige, der es in den Kirchenbau übertrug, auf theoretischer Ebene und durch Entwürfe wie der Sternkirche von 1920/21.

Auch Oesterlens „Neuinterpretation des Gotischen“ in den Kirchbauten geht vom expressionistischen „Kristall“ aus, wie er nicht nur in mehreren Aufsätzen selber betont, am Beispiel an der Christuskirche ist es klar zu erkennen.<sup>12</sup> Die klare kristalline Struktur der Rauten- und Dreiecksstaffelung des Daches hat mit der Neugotik des Turmes wenig zu tun. Auch sind wesentliche Gestaltungselemente der Gotik selbst wie Strebewerk, Vertikalität und Langhaus nicht zu erkennen. Oesterlens aufgeweiteter Zentralraum findet vielmehr seinen Ursprung in den Überlegungen Bartnings zu einem gemeinschaftsbildenden Kirchenraum (Abb. 7).

Ein wesentliches Merkmal der Oesterlen'schen Kirchen ist die starke Konzentration auf den Innenraum und die Abschirmung nach außen durch die Außenwand, die vollkommen schlicht, ohne oder nur mit wenig Ausschmückung in ihrer massiven Materialität (Backstein oder Beton) betont wird. Diese radikal reduzierte Erscheinung mit kleinem Eingang ist weit entfernt von der Vielgestalt der Gotik und ihren prächtigen Portalen. In der Gesamtkonzeption der Kirchen folgt Oesterlen weniger dem ursprünglich Gotischen als vielmehr den Forderungen Bartnings von 1919, die Kirche solle die „Burg der Gemeinde“ sein (Abb. 8).<sup>13</sup>

Oesterlens Fortschreibung dieses Formenvokabulars, seine Gotikrezeption und Wiederaufnahme des Kristallinen hat allerdings auch hier wenig gemein mit dem utopischen Gehalt des Expressionismus und des frühen Bauhauses. Das

<sup>12</sup> Siehe Anm. 6.

<sup>13</sup> Otto Bartning: *Erlebnisse* (1919), Wiederabdruck in: Ders., *Vom Raum der Kirche*, Bramsche bei Osnabrück 1958, S. 26.





Abb. 9.  
Gegenüberliegende Seite:  
Abb. 10-11.

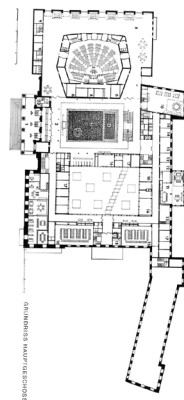
Material ist nun nicht mehr Glas oder Kristall, hell und leicht, sondern erdver-  
bundenen schweres Backstein oder Holz. Die utopischen Fantasien des frühen  
20. Jahrhundert – die Luckhardt'schen Volkshäuser, die Taut'schen Kristalle und  
Poelzig'sche Festspielhäuser – der „Aufschrei gegen die Materie“<sup>14</sup>, wie Herbert  
Kühn es beschreibt, wird von Oesterlen sozusagen auf eine realisierbare Form he-  
runtergebrochen. Er selber formuliert es im Zusammenhang mit der Christuskir-  
che so: „es handelt sich hier bei der Kirche in Bochum um einen kompromißlosen,  
also zum Baudenkmal kontrastierenden Neubau unserer Zeit, der vom Altbau  
des neugotischen Turmes ein Gestaltungsprinzip – nämlich das Kristallinische –  
übernimmt und dadurch trotz des Kontrastes ein Zusammenklang zwischen Alt  
und Neu herbeiführt im – wie ich es definiere – „gebundenen Kontrast““.<sup>15</sup>

Der „gebundene Kontrast“ ist ein zentrales Motiv im Werk Oesterlens. Bau-  
körper werden in Stil oder Form kontrastierend nebeneinander gestellt, verbun-  
den mit einer Fuge oder einem flachen überdachten Gang. Fast alle seiner Kir-  
chenbauten haben in ihrer Anlage eine dementsprechende Grundform: Zentrum  
des Ensembles bildet der hoch aufragende Kirchenraum, lose verbunden mit dem  
Kirchturm. Während die Kirche selbst eine expressive, sakrale Formsprache bie-  
tet, sind die anderen Funktionen des Gemeindezentrums wie Pfarrhaus, Küsterei,  
Gemeindesaal, Kindergarten etc. in funktionalen, schlichten Räumen unterge-  
bracht. Mit diesen im locker zusammengefügt, gestaffeltem Rund angelegten  
Gebäuden, die ein sich nach Innen orientiertes Gemeindezentrum bilden, setzt  
Oesterlen die schon 1909 formulierten Gedanken zum evangelischen Gemeinde-  
haus von Otto Bartning um (Abb. 9).<sup>16</sup>

14 Herbert Kühn, in: Wolfgang Pehnt: *Die Architektur des Expressionismus*, Ostfildern 1998, S.  
21.

15 Dieter Oesterlen, *Baudenkmal und Neubau*, Vortrag BDA Bielefeld, Kunsthhaus am 30.8.79  
(AdK, Oe 19, 1979).

16 „Schließlich vor der Kirche noch ein Platz mit Bäumen und Bänken, auf dem sich die Kirch-  
gänger aufhalten im Frohgefühl des eigenen Grundes nach aller Heimatlosigkeit. Alles diese  
Elemente sind nun architektonisch zu verschmelzen. Eine lose Verknüpfung zwischen Kirche



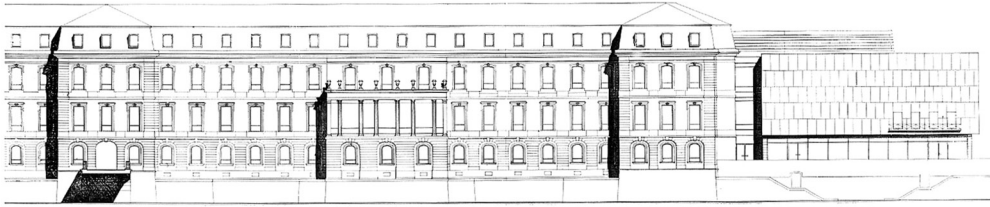
Der hier an Neubauten gezeigte gebundene Kontrast spielte aber vor allem eine Rolle bei den Werken Oesterlens, die an historischem Bestand weiterbauen. Der Neubau setzt sich dabei deutlich vom Altbau ab – er steht im Kontrast, vor allem im Material und in der Fassadengestaltung – aber doch gebunden, d.h. in Volumen oder Form nimmt er die Altbaustruktur auf und ist oftmals nur durch eine Fuge von diesem abgesetzt (Abb. 10).

Als prägnantestes Beispiel sei hier der Anbau an das Hannoveraner Schloss im Jahr 1962 genannt, welches er damit zum niedersächsischen Landtag umbaute. Schon 1948 entwickelte der damalige Stadtbaurat Hannovers, Rudolf Hillebrecht, die Idee, den Landtag in das Schloss einziehen zu lassen, aber erst 1962 konnte der neue Plenarsaal eröffnet werden. 1952 gab es in Hannover einen Wettbewerb, der völlig frei stellte, wie mit der Ruine des Schlosses umzugehen sei. 94 Architekten reichten ihren Entwurf ein, etwa die Hälfte schlug vor, das Schloss abzureißen und einen modernen Neubau auf das Areal zu stellen. Dies war ganz den Zeichen der Zeit geschuldet, denn spätestens ab 1949, dem Gründungsjahr der Bundesrepublik, war klar, dass die politische und repräsentative Architektur modern zu sein hatte. Nicht nur die re-education-Programme vor allem der britischen und US-amerikanischen Militärregierungen legten dies nahe, der moderne Stil war darüber hinaus Gegenbild nicht nur zur megalomanen Repräsentationsarchitektur der Nationalsozialisten, er bildete auch den Kontrapunkt zur Stalinistischen Linie des Ostens. Er bettete die Bundesrepublik symbolisch in die Gemeinschaft der modernen, demokratischen, westorientierten Staaten ein.

Am Ende setzte sich aber Dieter Oesterlen deutlich gegen seine Konkurrenten mit dem Vorschlag durch, den historischen Bestand zu integrieren. Auch Oesterlen überzeugte durch eine klare moderne Formsprache. Er schafft es aber darü-

---

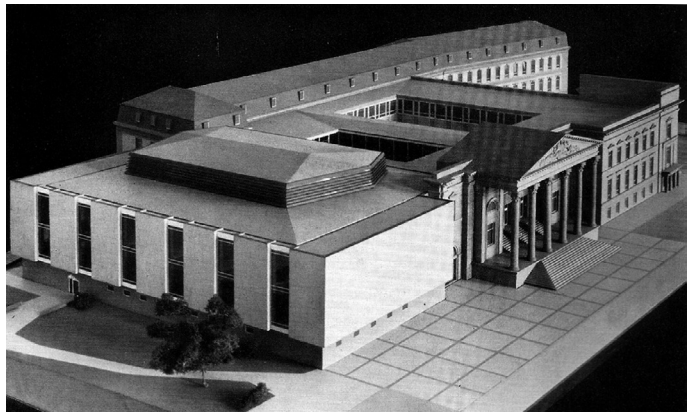
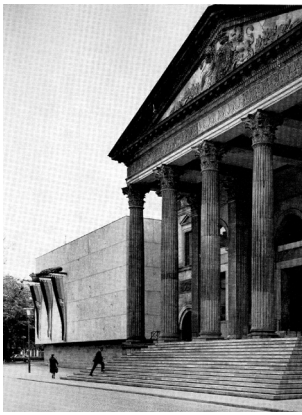
und Pfarrhaus bietet oftmals ein Verbindungsgang...wenn das Pfarrhaus mit ihr zu einem zwar gegliederten, aber doch einheitlich geschlossenen Baukörper zusammengefügt wird.“ In: Otto Bartning: *Zur Frage des evangelischen Kirchenbaus* (1909), Wiederabdruck in: Ders., wie Anm. 13, S. 17.



ber hinaus, den Neubau in Bezug zum historischen Bau zu entwickeln, indem er das Schloss um einen bis dahin fehlenden Flügel ergänzte (Abb. 11).

Dabei reduzierte Oesterlen die komplexe Baugeschichte des Schlosses auf ihre klassizistische Phase. Georg Ludwig Laves hatte von 1816 bis 1842 das gesamte Schloss mit einer klassizistischen Fassade ummantelt, um ihm endlich ein einheitliches repräsentatives Erscheinungsbild zu geben. Oesterlen entkernte – Laves Konzeption folgend – den Bau 1962 komplett und beseitigte damit die noch vorhandenen mittelalterlichen und barocken Spuren. Die klassizistische Fassade wurde im Schmuck reduziert rekonstruiert. Damit hob er die Gemeinsamkeit zwischen Klassizismus und Moderne hervor, um seinen modernen Ergänzungsbau als konsequente zeitgenössische Fortsetzung des Klassizismus erscheinen zu lassen. Die von ihm sogenannten „Wesensmerkmale“ des Klassizismus betonte Oesterlen darüber hinaus, indem er sie im Sinne der von ihm als ursprünglich angenommenen Intention weiterbaute. So nimmt zum Beispiel die Ergänzung des Portikus mit einer Freitreppe Überlegungen von Laves selbst auf und setzt sie um. Dieser hatte sich einen größeren Freiraum vor dem Portikus gewünscht, um dessen repräsentative Gestaltung nach außen adäquat sichtbar werden zu lassen, was aus Platzmangel in der damals engen Straße nicht möglich war. Oesterlen betont den Portikus durch die neu hinzugefügte Freitreppe und führt damit das klassizistische Element auf seinen klassischen Ursprung, das Motiv des antiken Tempelbaus, zurück (Abb. 12). Die Entscheidung, keine Sprossenfenster in den historischen Bau zu setzen, sondern moderne, nur horizontal unterteilte, begründete Oesterlen auch damit, der Intention Laves zu folgen. Dieser hätte, so Oesterlens Behauptung, wenn es technisch in der Zeit schon möglich gewesen wäre, auch einfache Fenster gewählt. Als Beweis diene eine Zeichnung von Laves, die dies nahelegt. Die schlichten Fenster betonten den seriellen und im Schmuck reduzierten Charakter der klassizistischen Fassade, was sie stärker an den schlicht-modernen Neubau Oesterlens anbindet (Abb. 13).

Was diesen Umgang mit historischen Bauten in der Nachkriegszeit von heutigen Rekonstruktionen wesentlich unterscheidet, ist diese Freiheit im Umgang



mit dem historischen Bestand und der Wille zur zeitgemäßen Form und Funktion. Nicht die bauhistorisch korrekte Rekonstruktion stand im Vordergrund, sondern die Übersetzung des Vergangenen in die eigene Zeit. Den historischen Bestand zeitgenössisch weiterzubauen, ihm eine zeitgenössische Funktion und Form zu geben, war erklärtes Ziel. Siegfried Giedion sprach der dritten Generation moderner Architekten, zu denen auch Oesterlen zählt, in der Neuauflage von „Raum, Zeit, Architektur“ ein besonderes Verhältnis zur Vergangenheit zu. Dabei würde es nicht um das Imitat von Einzelheiten gehen, so Giedion, sondern um „eine innere Affinität, um ein geistiges Wiedererkennen dessen, was aus der Fülle vorangegangener architektonischer Erkenntnis uns verwandt ist... Es handelt sich um ... die unmittelbare Gegenüberstellung eines heutigen architektonischen Ichs zu dem einer vergangenen Zeit“.<sup>17</sup>

Diese unmittelbare Gegenüberstellung meint auch Oesterlen, wenn er von dem „gebundenen Kontrast“ spricht. Es geht ihm nicht um das Konzept der Traditioninseln aus der Nachkriegszeit, wo Alt und Neu voneinander separiert und die historischen Bauten oftmals zu Kulissen wurden. Heutige Rekonstruktionen wiederum haben meist den Makel, reine Fassadenarchitekturen zu sein, hinter denen sich moderne Gebäude verbergen, deren aktuelle Funktion nichts zu tun hat mit der ursprünglichen.<sup>18</sup> Im Gegensatz dazu ging es bei dem Hannoveraner Schloss nicht um Musealisierung oder touristische Vermarktung, sondern um eine neue Funktion (Sitz des demokratisch gewählten Parlaments), die den Bau in die Gegenwart überführt. Das Nebeneinander von Alt und Neu im „gebundenen Kontrast“ integriert die Dimension der Zeit in die Architektur. Es wird nicht eine willkürlich gewählte historische Schicht konserviert, rekonstruiert, musealisiert und damit von der Gegenwart abgekoppelt, sondern die Architektur wird in die Gegenwart weitererzählt (Abb. 14).

<sup>17</sup> Siegfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur*, Ravensburg 1964, S. 406.

<sup>18</sup> Bekanntestes Beispiel hierfür ist die rekonstruierte Fassade des Braunschweiger Schlosses, hinter der sich eine Shopping Mall befindet.

Dementsprechend ist es zu deuten, wenn Oesterlen am Schloss die „modernen Elemente“ des Klassizismus wie Serialität, Reduktion und Entwicklung der Fassade aus der Konstruktion heraus betont. Das bietet nicht nur die Klammer zwischen dem historischen Schloss und dem Neubau – also wieder jenem gebundenen Kontrast –, sondern ist auch weit entfernt vom Neoklassizismus der Nationalsozialisten. Im Gegenteil wird so eine Verbindung zwischen dem eigenen historischen Erbe und der Einbettung in die internationale moderne Formsprache geschaffen. Die Art und Weise, wie Oesterlen bei dem Schloss den Klassizismus interpretierend „weiterbaut“ und damit seine Bezüge zur Moderne verdeutlicht, ist vergleichbar mit seiner gezeigten expressionistischen Interpretation der Gotik. Auch hier findet eine Reduktion und Umdeutung des historischen Stils statt. Die Wurzeln dieser Interpretation des „auf das Wesentliche“ reduzierten Stils liegen in der Abwendung vom Stilimitat des Historismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Der Klassizismus wird nicht zuletzt auch von Giedion definiert als in die Moderne weisender letzter „authentischer Stil“, bevor sich das 19. Jahrhundert in Historismen und Imitationen verliert, die zwar in Fassadenschmuck vergangene Stile imitieren, aber deren „Wesen“ verkennen. Das Wesenhafte vergangener Stile in der Reduktion zu suchen, ist eine Herangehensweise, die Oesterlen aus der klassischen Moderne übernimmt, sei es die expressionistisch-kristalline Interpretation der Gotik oder das Entdecken der modernen Schlichtheit im Klassizismus. Damit bettet er seine Architektur in die Tradition der Moderne ein, ohne deren utopischen Gehalt zu übernehmen. Die Moderne wird damit zur Tradition. Der „Glaube an ein Morgen“ ist der Suche nach einer „zeitgemäßen Form“ für eine komplexe Gegenwart gewichen.